Vermeer van Delft

UNIVERSITY OF TORONTO
DEPARTMENT OF FINE ART

E. A. Seemanns Künstlermappen

19

3 1761 09429514 4

ND
653
V5A35
[1917?]

FINEART

DEPARTMENT OF FINE ART, UNIVERSITY OF TORONTO

Johannes Vermeer van Delft

Acht farbige Wiedergaben seiner Hauptwerke

Mit einer Einführung von Eduard Plietzsch

90
20.9.39

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

UNIVERSITY OF TORONTO
DEPARTMENT OF FINE ART

DEPARTMENT OF FINE ARTS
LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

Verzeichnis der Farbentafeln

Umschlagbild: Die Briefleserin. (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)
1. Herr und Dame beim Wein. (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
2. Die Spitzenklöpplerin. (Paris, Louvre)
3. Das Milchmädchen. (Amsterdam, Rijksmuseum)
4. Ansicht der Stadt Delft. (Haag, Kgl. Gemäldegalerie)
5. Das Perlenhalsband. (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
6. Mädchenbildnis. (Haag, Kgl. Gemäldegalerie)
7. Der Empfang des Liebesbriefes. (Amsterdam, Rijksmuseum)
8. Der Astronom. (Frankfurt a. M., Städelsches Institut).

Das Bild auf dem Titelblatte
gibt das Gemälde „Der Meister im Atelier"
aus der Sammlung Czernin
wieder.

LIBRARY

Als vor einem halben Jahrhundert der Kunstschriftsteller Bürger-Thoré dem Delfter Vermeer seine berühmte Studie widmete, verglich er ihn mit einer Sphinx, die ihr Rätsel den wenigen Neugierigen, die sich an sie heranwagen, dunkel verborgen hält. Seit dem Erscheinen jenes geistreichen und temperamentvollen Aufsatzes im Jahrgang 1866 der Gazette des Beaux-Arts haben sich viele „Neugierige" mit Johannes Vermeer van Delft eingehend und erfolgreich beschäftigt, so daß wir heute über die erhaltenen 38 Gemälde seiner Hand ebensogut Bescheid wissen, wie uns die wichtigsten Daten aus seinem Leben bekannt sind Wir wissen, daß er am 31. Oktober 1632 in Delft getauft wurde, und daß er hier am 5. April 1653 Katharina Bolnes heiratete. Am 29. Dezember desselben Jahres wurde er als Meister in die Delfter Malergilde aufgenommen, zu deren Vorstehern er von 1662—63 und von 1670—71 gehörte. Urkundliche Überlieferungen lassen darauf schließen, daß Vermeer in unsicheren Vermögensverhältnissen lebte. Seine Bilder, die in langsamer Arbeit heranreiften, wurden ihm verhältnismäßig hoch bezahlt und er machte auch einige Erbschaften; von Zeit zu Zeit geriet er jedoch in Schulden und er muß in manchen Jahren Not gelitten haben. Um aus ärmlichen Verhältnissen herauszukommen, fing er am Ende seines Lebens einen Kunsthandel an, dem kein Erfolg beschieden war. 1675, am 15. Dezember, trug man Vermeer in seiner Geburtsstadt Delft zu Grabe. Fügt man noch hinzu, daß bei seinem Tode elf Kinder lebten, von denen acht unmündig waren, so sind die wichtigsten urkundlichen Nachrichten über ihn genannt.

Verglichen mit den wagemutigen Hypothesen Bürger-Thorés sind unsere Kenntnisse vom Delfter Vermeer klar und reich, und doch bleibt der Künstler auch für uns noch jene rätselvolle Sphinx, als die er dem ersten begeisterten Verkünder seines Ruhmes erschien. Wir kennen aus seinem Leben nur ein paar nichtssagende Jahreszahlen; über seinen Charakter und über seine Schicksale geben uns seine Bilder keinen Aufschluß. Denn Vermeer gehört nicht zu jenen Meistern, die wie etwa Rembrandt ihren Freuden und Qualen im Bilde Ausdruck verleihen, die noch auf tote Dinge einen Abglanz vom Wesen ihrer großen Persönlichkeit fallen lassen und deren Zeichnungen intimen Einblick in ihr Leben gewähren und flüchtige Stimmungen getreu widerspiegeln. Wie Holbein drängt Vermeer beim Schaffen alles Persönliche scheu zurück; überlegen, leidenschaftslos und bedachtsam bildet er seine Werke und stellt sie, losgelöst von allem Menschlichen, in ruhevoller Harmonie hin. Ihre gleichmäßig edle Malerei, ihr durchdachter Aufbau sind frei von Spuren heftiger Erregung; ihr gegenständlicher Inhalt gibt keine bemerkenswerten Ereignisse aus dem Leben ihres Schöpfers wieder. Man

kommt in Verlegenheit, wenn man berichten soll, was sich auf Vermeers reifen Bildern ereignet. In heiterer Ruhe bewegen sich gelassen stille Menschen; eine Frau schlingt sich eine Perlenkette um den Hals, sie liest andächtig einen Brief oder sie singt zur Laute. Eine Magd gießt Milch aus einem Topf, man sieht eine flinke Spitzenklöpplerin oder eine Frau, die ein Fenster öffnet, um Blumen zu begießen. Ganz belanglose Geschehnisse also, die nicht erzählenswert sind und die dem Künstler nur dazu dienten, die schlichte große Bewegung, die einfache aufrechte Haltung seiner Einzelgestalten zu motivieren. Denn Größe und Schlichtheit strebt Vermeer in seinen Meisterwerken mit allen Mitteln an. Er begnügt sich mit einer Gestalt, die eine ganz primitive Beschäftigung ruhig ausführt, er beschränkt das Mobiliar des Raumes, der kahl bis zur Nüchternheit ist, auf das Allernotwendigste, er vereinfacht die Linien, reduziert das Kolorit auf ein Paar Komplementärfarben und arbeitet knapp und präzis überall das Wichtigste heraus. Dieses Wesentliche ist aber dann mit solcher Kraft herausgehoben, so rein und ausdrucksvoll geformt, daß das Gemälde ein gesteigertes und geläutertes Abbild der Wirklichkeit gibt.

Am Anfang des erhaltenen Werkes von Johannes Vermeer van Delft stehen Gemälde, die vom klassischen Stil seiner reifen Zeit weit entfernt sind. Die einzige datierte Schöpfung, die lebensgroße Szene bei einer Kupplerin vom Jahre 1656 in der Dresdener Galerie, übermittelt die Vorstellung von seinem frühesten Stil. Als Arbeit eines Vierundzwanzigjährigen ist das große Bild mit dem Reichtum der bunten, wogenden Farben eine erstaunlich gute Leistung. Treffend sind die vier Personen der anekdotisch ausgesponnenen Szene charakterisiert. Die beiden anderen Werke, die Vermeer damals schuf — „Christus bei Maria und Martha“ (Sammlung Coats in Skalmorlie Castle) und „Diana mit ihren Nymphen“ (Haag, Königliche Galerie) — zeigen die gleiche Vorliebe des jungen Malers für interessante Vorgänge. Der Stil der locker und fahrig behandelten Bilder läßt keinen Rückschluß auf den ersten Lehrer Vermeers zu. Einem Gedicht Arnold Bons zufolge, das sich in der 1667 erschienenen „Beschreibung der Stadt Delft“ von Dirck Evertsz. van Bleyswijck befindet, soll dieser Lehrer Carel Fabritius gewesen sein, von dem in Vermeers Nachlaß auch drei Gemälde vorkamen. Deutlicher erkennbar werden Vermeers Zusammenhänge mit dem ungefähr gleichaltrigen Pieter de Hooch, der von 1654 an ein Jahrzehnt lang in Delft lebte. Pieter de Hooch malte damals außer Wachtstuben bereits jene Durchblicke durch mehrere Räume, die seinen Namen vor allem berühmt gemacht haben. Es gibt Bilder von ihm, die denen Vermeers im Motiv und in der Auffassung so verwandt sind,

daß an der engsten Zusammenarbeit der beiden gleichstrebenden Maler in Delft nicht gezweifelt werden kann. Zumeist empfing Pieter de Hooch Anregungen von Vermeer; ganz am Anfang ihrer Bekanntschaft scheint aber Vermeer der Empfangende gewesen zu sein. Denn von den Jugendarbeiten unterscheiden sich seine folgenden Werke auffallend durch die deutliche und betonte Herausarbeitung des Raumes. Auf dem Bilde eines schlafenden Mädchens (New York, Metropolitan Museum) findet man einen Durchblick durch mehrere Zimmer im Sinne Pieter de Hoochs, und auf anderen Gemälden bemüht er sich, durch einen Fliesenboden, durch schräg in den Raum hineinragende Fensterflügel oder durch auffällig übereck gestellte Möbel die Tiefenausdehnung zu verdeutlichen. Auf so komplizierte Raumgebilde wie Pieter de Hooch läßt er sich aber nicht ein; der Sinn für das Wesentliche ist schon erwacht, sein Ziel ist schon jetzt, mit den sparsamsten Mitteln die schlagkräftigste Wirkung zu erreichen. Er verzichtet nun auf einen breit ausgesponnenen literarischen Inhalt der Bilder, der die Aufmerksamkeit von dem Eigentlichen, von der Malerei ablenken könnte. Auf dem Gemälde „Herr und Dame beim Wein" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) führt er keine Liebesszene vor; die beiden Gestalten sind nur da, um die Komposition abzurunden und mit der bräunlich grauen Pelerine und dem lachsroten Kleid das bunte Vielerlei der Dinge um ruhige Farbflächen zu bereichern. In der „Briefleserin" (Dresden, Königliche Gemäldegalerie) erzählt er nichts von der Stimmung, die der Brief in der Frau auslöst, sondern er wählt die gespannt in die Lektüre versunkene Gestalt um ihrer aufrechten Haltung willen, die so gut mit dem klaren Liniengefüge des Bildes zusammengeht. Den Hauptinhalt machen hier die beiden Vorhänge aus, deren frisches Grün und sattes Rot sich keck gegenüberstehen und zwischen denen die Farben der Tischdecke, der Fruchtschale, die vielfachen Nuancen an der glatten Wand und das Kolorit der Frauengestalt vermittelnde Übergänge bilden. Die ruhevolle Wirkung der Gesamtkomposition erreicht er durch das simple System sich durchschneidender Diagonalen, in das die Frau unverrückbar fest eingespannt ist. Ihr Kopf befindet sich im Schnittpunkt der beiden Bilddiagonalen und sie steht im Kreuzungspunkt jener anderen Linien, die unten von den vorderen Bildecken nach denen der Hinterwand führen. Ähnliche wohlgeordnete und übersichtliche Liniensysteme liegen Gemälden wie der „Spitzenklöpplerin" (Paris, Louvre) oder der „Magd, die Milch ausgießt" (Amsterdam, Rijksmuseum) zugrunde. Die behenden Bewegungen der Klöpplerin, die bunten Utensilien und das flimmernde Licht sind einer klaren Pyramidenform eingeordnet, deren Seiten dieses sprühende Stück Leben fest und ruhig umklammern. Das banale Motiv einer Frau, die

einen Milchtopf entleert, bot Vermeer den Anlaß, eine Gestalt zu formen, deren statuarische Haltung und deren ruhige breite Bewegungen beinahe feierlich wirken. Auch hier ist wie in seinen anderen Bildern aus dieser Zeit alles Zufällige und Unwesentliche weggelassen worden und die vorhandenen wenigen Gegenstände ordnen sich der klaren Komposition ebenso natürlich wie notwendig ein. Das kühle Licht, das in gleichmäßigem Flusse die Dinge umflutet und der Glanz der lebhaften Lokalfarben wirken dem strengen Schema des Bildaufbaues lockernd entgegen, so daß die abgewogene Komposition keinen berechneten und kalten Eindruck erweckt. Die Fähigkeit Vermeers, den Stoff der Dinge zu charakterisieren, ist jetzt unübertrefflich. Wie gut ist auf dem Küchenbilde die dickflüssige Milch wiedergegeben, wie schimmernd und zart sind der matte Glanz des Weinkruges und die weiße Frauenhaube auf der Berliner Gesellschaftsszene getroffen! Das kühle bläuliche Licht, das hier durch einen Vorhang dringt, der Stoff des lachsroten Gewandes, das blinkende Fensterglas und das tiefblau aufleuchtende Kissen sind auf so überzeugende Weise abgemalt, daß darüber hinaus keine Steigerung möglich ist. Das überlegene Können Vermeers befähigt ihn jetzt, alle schönen Dinge der Welt in das Bereich seiner Schilderung zu ziehen. Auf dem Gesellschaftsbilde der Braunschweiger Galerie kommt ein Stilleben vor, dessen Schönheit der Malerei den Werken eines Stillebenmalers vom Range Kalfs ebenbürtig ist. Vermeer malt jetzt so bedeutende Bildnisse wie das früher Rembrandt zugeschriebene wuchtige Porträt einer Frau (Budapest, Museum der schönen Künste) und so wunderhübsche Motive wie das „Gäßchen" der Amsterdamer Galerie Six in gleich vollendeter Weise. Die „Ansicht von Delft" (Haag, Königliche Gemäldegalerie) bedeutet einen Höhepunkt in seinem Schaffen. Dieser Blick auf seine Vaterstadt, deren Farben mit doppelter Intensität blendend und funkelnd aufstrahlen, da eben ein Regenschauer über die Stadt hingezogen ist und die Sonne bereits wieder auf nassen Dächern und Mauern spielt, ist für eine Periode, in der die holländischen Landschaftsmaler ihre Bilder in grüne oder graue Töne hüllten, ein besonders kühnes und geniales Wagnis.

Hätte sich Vermeer bis an sein Lebensende damit begnügt, schöne Dinge im Bilde einzufangen und in ihrer eigentümlichen Schönheit wiederzugeben, so wäre das allein Grund genug, um ihn als einen der besten Maler Hollands zu verehren und Meistern wie ter Borch oder Pieter de Hooch gleichzustellen. Vermeer begnügte sich mit der erreichten hohen Meisterschaft nicht; er strebte einen noch schlichteren, noch größeren Stil an. Er malt künftighin die Dinge nicht mehr in vollkommener Weise ab, er ist in tieferem Sinne schöpferisch tätig und formt

die Erscheinungen im Bilde um. Die Einfachheit der Handlung, des Raumes und der Komposition war nicht mehr zu überbieten, wohl aber konnte die Vielfältigkeit der farbigen Erscheinungen in eine prägnantere Formel zusammengefaßt werden. Er beschränkt sich also in Meisterwerken wie der stehenden „Briefleserin" (Amsterdam, Rijksmuseum) oder im „Perlenhalsband" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) auf das komplementäre Farbenpaar Blau-Gelb, dessen reiner Klang nur von wenigen untergeordneten Farbflecken belebend begleitet wird. Diese Konzentration erweckt nicht etwa einen ärmlichen Eindruck, sondern die gesammelte Kraft läßt die heiteren Werke reich und in gesättigter Fülle erscheinen. In dem beseelten Kopf eines jungen Mädchens voll kindlicher Anmut (Haag, Königliche Gemäldegalerie) ist uns die köstlichste Schöpfung dieser reifen Zeit enthalten.

Es ist nicht leicht, Vermeers 38 Gemälde — gesicherte Zeichnungen seiner Hand existieren nicht — nach der Zeit ihrer Entstehung aneinanderzureihen, da außer der frühen Dresdener „Kuppelszene" kein Bild datiert ist. So gute Gemälde wie den „Empfang des Liebesbriefes" (Amsterdam, Rijksmuseum), das „Konzert" (Boston, Sammlung Mrs. Gardener) und andere Genreszenen, die bereits wieder mannigfaltigeres Beiwerk aufweisen und in deren dargestellte Handlung sich wieder ein leicht erzählender Ton eingeschlichen hat, möchte man hinter bedeutende und stilreine Werke von der Art des „Perlenhalsband" setzen. Die berühmte Briefszene der Sammlung Dr. James Simon in Berlin mit den beiden großen Figuren der schreibenden Dame und der herantretenden Magd könnte zu den reicheren, vielfigurigen Bildern der eben genannten Art den vermittelnden Übergang bilden. Sichereren Anhalt für die Datierung bieten Vermeers späteste Werke. Der Tracht nach könnte der „Astronom" im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, der mit gefälschter Signatur und Jahreszahl 1669 versehen ist, um 1670 entstanden sein. Da der ganz ähnliche „Astronom" der Sammlung Alphonse de Rothschild in Paris früher die echte Datierung 1673 getragen haben soll, wird diese Vermutung beinahe zur Gewißheit. In den Schilderungen sinnender Gelehrter in stillen Stuben — der „Geograph" der Brüsseler Sammlung Vicomte du Bus de Gisignies schließt sich dieser Gruppe noch an — fand Vermeer ein Motiv, das seiner abgeklärten, ruhevollen Kunst aufs glücklichste entspricht. Wohnt diesen Bildern auch nicht die gedrängte Kraft und das reine Farbenempfinden seiner besten Zeit inne, so zeigen sie doch noch kein Nachlassen seines Könnens. Auf ein leises Ermatten deuten jedoch späte Werke wie die beiden Gemälde „Sitzendes Mädchen am Spinett" (London, National Gallery und Sammlung Alfred Beit) hin. Die Malweise ist flacher und energieloser, den

Farben gebricht es an Reinheit und die Dargestellte blickt beide Male kokettierend aus dem Bilde heraus den Beschauer an. Auf dem Gemälde einer stehenden Dame am Spinett, das sich ebenfalls in London (National Gallery) befindet, weist ein an der Hinterwand hängendes Bild Amors mit einem hochgehobenen Brief überdeutlich auf die Situation der Frau hin, deren Finger in der Unruhe des Erwartens nervös auf den Tasten klimpern und deren Augen gespannt dem Beschauer zugewandt sind. Vermeer, der früher alles Inhaltliche einsichtsvoll vermied, läßt sich jetzt sogar auf spitzfindige und beziehungsreiche Allegorien des Glaubens und der Malerei ein. Seiner „Allegorie des Glaubens" (Haag, Königliche Gemäldegalerie), auf der man unter anderem eine sitzende Frau mit andächtig erhobenem Blick sieht, die den rechten Fuß auf einen Globus stützt, sowie einen Kelch, Lorbeerblätter, die Dornenkrone, eine erschlagene Schlange und anderes allegorisches Beiwerk gewahrt, liegt die verwickelte Beschreibung aus einem Malerbuch zugrunde und man kann das Bild ohne genaue Kenntnis des Programms nicht in allen Einzelheiten verstehen. Die malerischen Eigenschaften, auf die es allein ankommt, sind freilich bewunderungswürdig. Gleiches gilt von der „Schilderkonst", dem Gemälde in der Wiener Galerie Czernin, von dem wir wissen, daß es bei Vermeers Tode noch in seinem Atelier stand. In dem von blendendem Licht durchwogten Spätwerk faßt Johannes Vermeer sein Können noch einmal in kraftvoller Weise zusammen. Der Sinn des als Allegorie der Malerei gedachten Gemäldes wurde bald mißverstanden und es ist unter dem Namen „Das Atelier des Künstlers" berühmt geworden. Ein Abbild seiner selbst ist das Werk in der Tat. Der Maler kehrt sich vom Publikum ab, dem er nicht einmal den Blick auf sein Angesicht gewährt, und er wendet sich, in stilles Schauen versunken, hingebungsvoll allein der Kunst zu, die ihm als Siegesgöttin mit Lorbeerkranz und mit der Posaune des Ruhmes entgegentritt.

I Ver Meer
MDCLXV

Printed in Germany